



BIBLIOTHECA  
UNIV. JAGELL.  
CRACOVENSIS

3944

musicalia 2 III





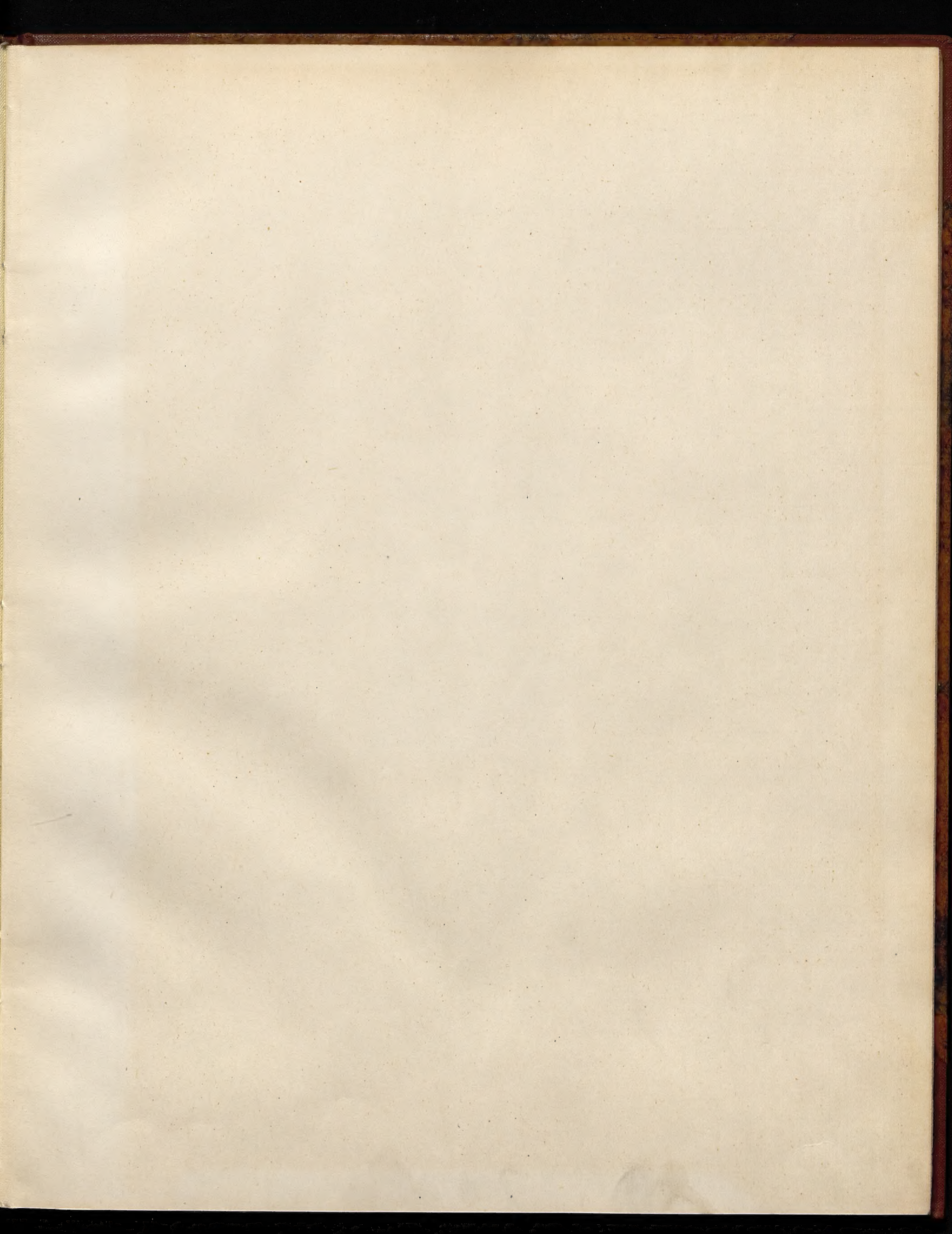
3944



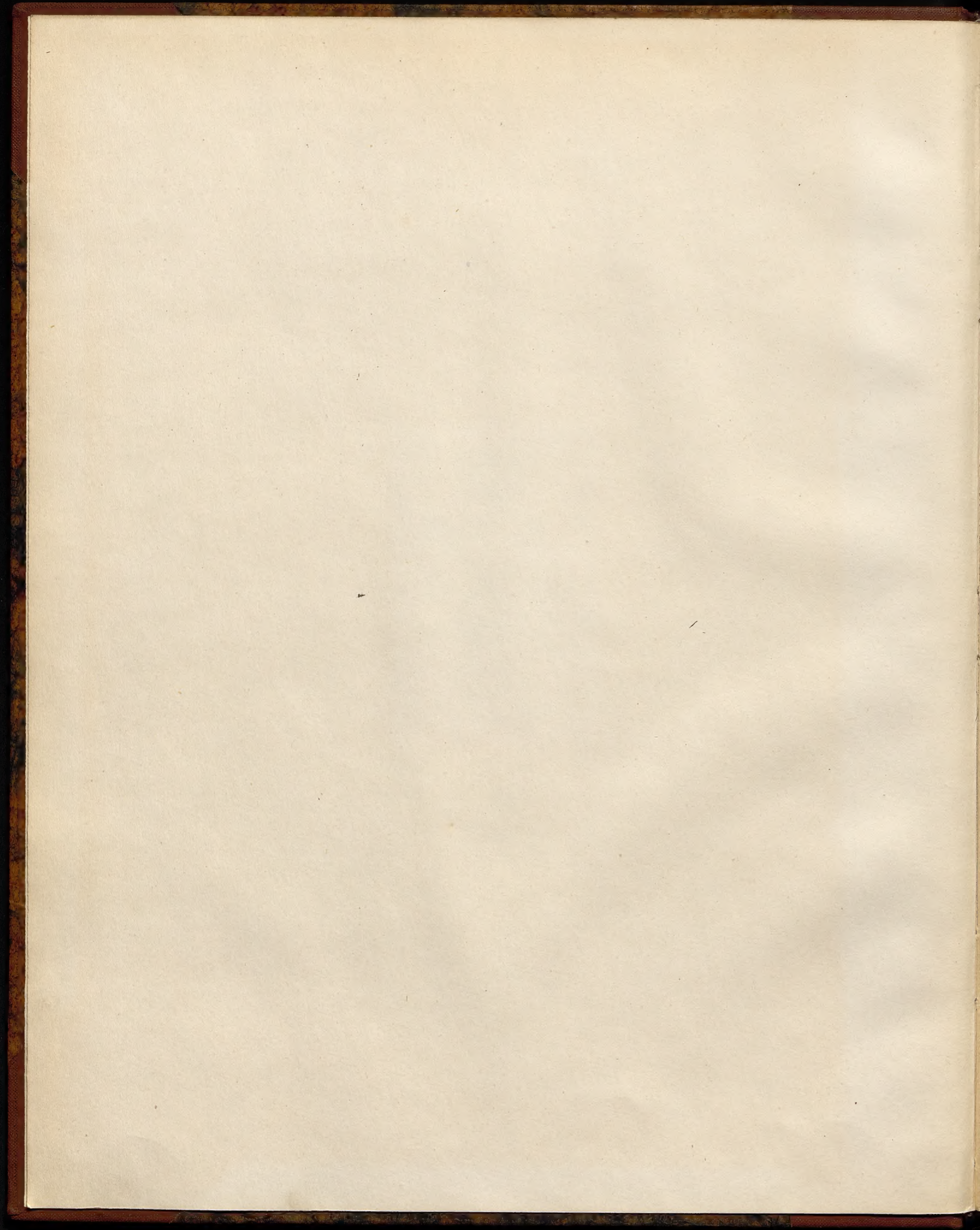
musicalia





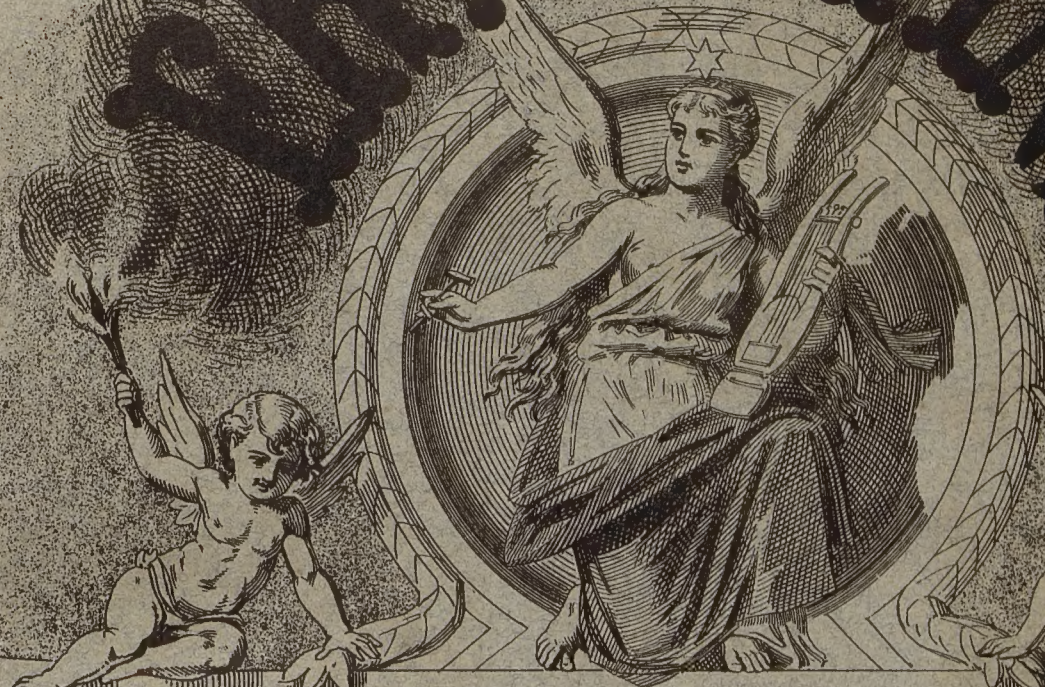








# FR. CHOPIN



## PIANOFORTE-WERKE

revidirt und mit Fingersatz versehen

(zum größten Theil nach des Autors Notirungen.)

von

### CARL MIKULI.

Band 12.

Variationen.

LEIPZIG, FR. KISTNER.

London, Alfred Lengnick.

58 Berners Street, W.

Brochirt Pr. M. 2.50. netto.

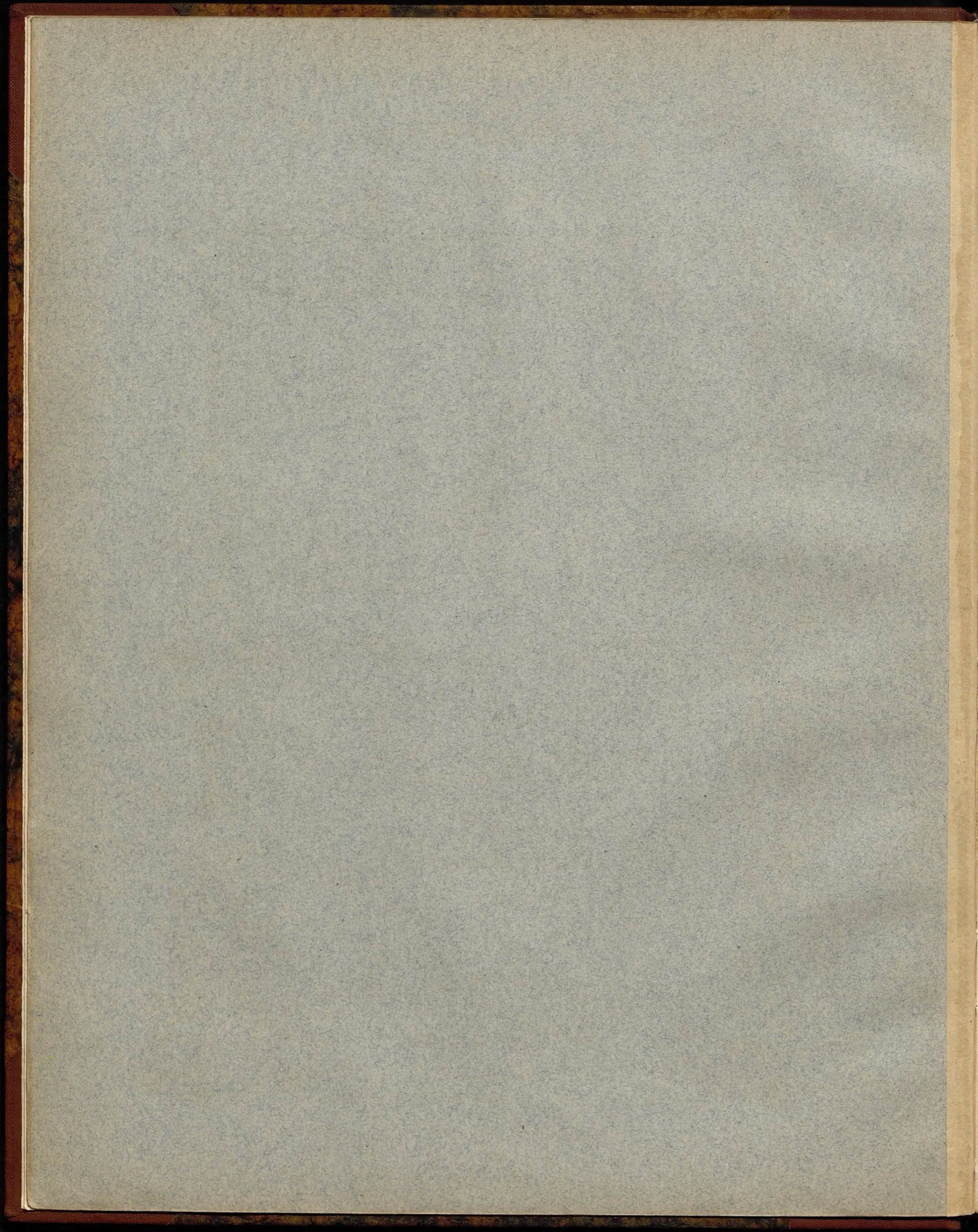
5355.

G. SEYFARTH

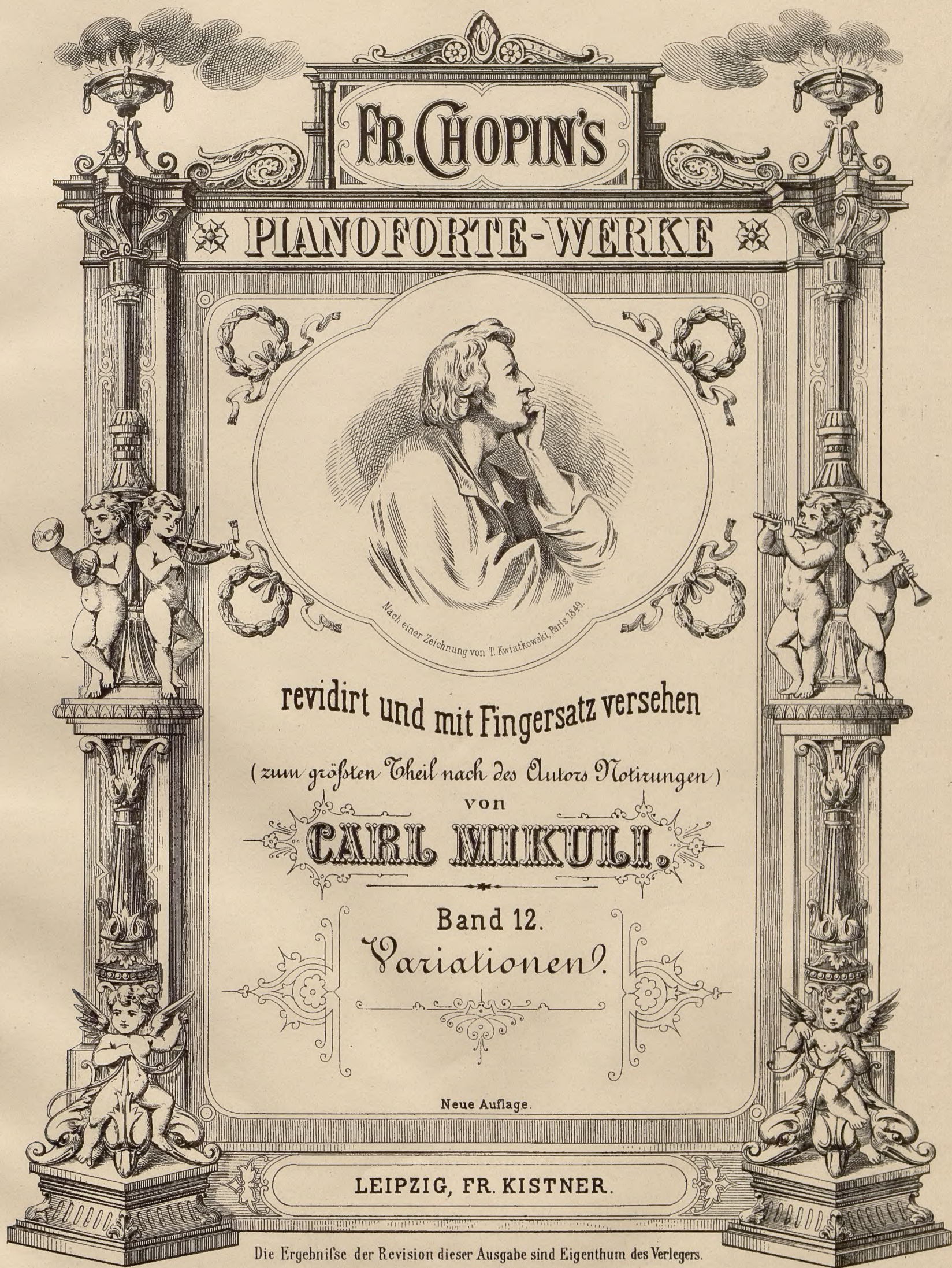
KSIĘGARNIA I SKŁAD NUT

Lwów, Rynek 24.









Die Ergebnisse der Revision dieser Ausgabe sind Eigenthum des Verlegers.

Brochirt Pr. M. 2. 50. netto.

5355.  
G. SEYFARTH  
KSIĘGARNIA I SKŁAD NUT  
Lwów, Rynek 24.

Wm. Aug. v. L. G. Roder, Leipzig



3944

III Mms.



12

K 1960 m 772



## VORWORT.

Von der Musikverlagshandlung Fr. Kistner in Leipzig eingeladen, die Revision einer Gesamtausgabe der Werke meines unvergesslichen Lehrers Friedrich Chopin zu übernehmen, konnte ich mich, angesichts der grossen Schwierigkeiten dieser verantwortungsreichen Aufgabe, nur schwer zu einer einverständlichen Antwort entschliessen. Allein welches Bedenken immer sich aufdrängen mochte, keines konnte der Pietät gegen den unsterblichen Meister Stand halten, welche längst dringend verlangte, dass den rücksichtslos willkürlichen Textesänderungen, die man sich seit seinem Tode erlaubt hat, das Veto der Tradition entgegengestellt und was der Autor gedacht und gewollt, endlich wieder lauter und unverfälscht zur gebührenden Geltung gebracht werde. —

Mit den bisherigen Ausgaben von Chopin's Werken verhält es sich nämlich so: Selbst die ältesten französischen, deutschen und englischen Original-Ausgaben — späterer verunstalteter Nachdrucke nicht zu gedenken — weichen an vielen Stellen, zuweilen sogar in der Tactzahl einzelner Theile von einander ab. Was nun die vorhandenen Pariser Original-Ausgaben betrifft, so besitzen dieselben den Vorzug, dass sie während des Stiches öfter als die auswärtigen deutschen und englischen dem Autor in Paris zur Correctur vorgelegt werden konnten und vorgelegt wurden, während hinwiederum diese letzteren, da sie meist später als die französischen zum Stiche gelangten, hie und da von ihm selbst nachträglich gemachte Aenderungen, beziehungsweise Verbesserungen enthalten. Mein Freund und Mitschüler Thomas Telefsen, der bis zu Chopin's letztem Athemzuge mit ihm in ununterbrochenem Verkehr zu stehen das Glück hatte, war vollkommen in der Lage, dessen Werke in der bei Richault begonnenen Gesamtausgabe ganz getreu zu liefern. Leider unterbrach eine hartnäckige Krankheit und sein Tod diese Arbeit, so dass zahllose Stichfehler darin unberichtigt blieben.

Die Autographen des Autors, von denen ich einen grossen Theil zu studiren Gelegenheit hatte, da ich und Telefsen vieles davon für ihn copirten, wimmeln, bei aller Sorgfalt des Satzes selbst, von Nachlässigkeiten und offenbaren Schreibfehlern. Da giebt es falsche Noten, Notenwerthe, Versetzungszeichen und Schlüssel, Auslassungen von Accordintervallen und Puncten, Unrichtigkeiten in der Begrenzung der 8<sup>va</sup>-Bezeichnung und der Bogen in Hülle und Fülle. Eine Berufung auf diese Originalmanuscripte als auf einen unwiderleglichen Beweisgrund, so nahe sie auch liegen mag, erscheint unter

solchen Umständen nichts weniger als unanfechtbar, ja selbe muss vielmehr geradezu illusorisch genannt werden. So fühlt sich denn der auf so unverlässliche Vorlagen angewiesene Revident einer neuen Ausgabe nur zu leicht verleitet, nach eigener mehr oder weniger berechtigten, jedenfalls von einer bestimmten Geschmacksrichtung beeinflussten Kritik, unter den vielen Lesarten eine ihm eben sympathische und wahrscheinlich erscheinende zu wählen, wo nicht gar den armen Chopin auf eigene Faust zu verbessern!

Angesichts solcher Verhältnisse müsste man an der Möglichkeit einer correcten Chopinausgabe verzweifeln, wenn nicht andere Mittel zur Hilfe genommen werden könnten. Glücklicherweise aber sind sie vorhanden, und da eben ich in der Lage war, über diese bis nun gar nicht berücksichtigten und doch unumgänglichen Quellen verfügen zu können, so musste ich es als heilige Pflicht ansehen, der Mühe einer geläuterten Ausgabe der Werke Chopin's mich zu unterziehen.

Zunächst besitze ich selbst Hefte vorwiegend der Pariser Ausgabe, in denen Chopin bei meinem Unterrichte Stichfehler, wie sie eben langsames Déchiffiren zum Vorschein brachte, eigenhändig verbesserte, und weiterhin solche, in welche ich während der Unterrichtsstunden anderer Schüler, denen beiwohnen zu dürfen mir Chopin als besondere Begünstigung gestattete, seine Bemerkungen eintrug; endlich noch mehrere mit sehr zahlreichen Correcturen von seiner eigenen Hand versehene Bände, welche die verstorbene Gräfin Delfine Potocka, die vieljährige Schülerin und Freundin Chopin's, mir während ihrer Anwesenheit in Lemberg schenkte.

Wenn schon in diesem gewiss schätzbaren Material die nicht mehr fragliche Lösung mancher Zweifel sich vorfinden musste, so war noch ganz besonders die Bereitwilligkeit distinguirtester Schüler und Freunde des Meisters, welche mir gütigst ihre Unterstützung mit Rath und That zusagten, für mich die Veranlassung zur gegründeten Hoffnung, es werde gelingen, von noch fortlebender Tradition geleitet und auf vom Autor selbst herrührenden Correcturen fussend, in einer auch sonst sorgfältigst überwachten Ausgabe, den authentischen Text wieder herzustellen, und so weitere Verstümmelungen für immer unmöglich zu machen.

Vor Allem nenne ich hier innigst dankend: Frau Marceline Fürstin Czartoryska in Krakau, Frau Friederike Streicher geborne Müller in Wien (das Opus 46 ist ihr gewidmet), welche während eines mehr-



jährigen Unterrichtes, und auch sonst vielfach Gelegenheit hatten, ihren Lehrer seine Werke vortragen zu hören, so dass ihre Erinnerungen von höchster Bedeutung für den Revidenten waren. Nicht nur im Correspondenzwege, sondern auch wochenlang an Ort und Stelle gingen wir Alles gewissenhaft von Note zu Note durch, mit Benutzung zahlreicher Correcturen und Anmerkungen von seiner Hand, welche sie als ein Heiligthum in ihren Notenheften bewahren.

Nicht minder fühle ich mich zu Dank verpflichtet: Frau Camille Dubois geb. Omeara in Paris, Frau Vera Rubio geb. von Kologriwof in Florenz, höchst ausgezeichnete Pianistinnen, deren bedeutendes Talent sich der besonderen Pflege des Meisters zu erfreuen hatte; endlich dem Herrn Dr. Ferdinand von Hiller, Director der rheinischen Musikschule in Köln und Herrn August Franchomme, Professor am Conservatorium in Paris, treue und geliebte Freunde des Verewigten. Sie alle waren so gütig, an vielen Stellen der Werke entscheidend berichtigende Aufschlüsse zu geben, und Herr Franchomme noch besonders über die Kammermusikwerke, bei denen er theilweise Mitarbeiter war.

Sonst bleibt mir nur noch zu bemerken, dass der Fingersatz dieser Ausgabe grossentheils von Chopin selbst herrührt, wo dies aber nicht der Fall, wenigstens seinen Grundsätzen entsprechend notirt ist, was die Ausführung im Sinne des Autors erleichtern dürfte.

Ueber die hohe Bedeutung Chopin's, des Componisten, ist das wohl einstimmige Urtheil längst gefällt. Der enthusiastische Ausruf Robert Schumann's (in seiner „Allgemeinen Musikzeitung“ 1831 bei Beurtheilung von Chopin's Opus 2: *Là ci darem la mano*) „Hut ab, ihr Herrn! Ein Genie!“ rechtfertigte sich wohl als ein zugleich prophetischer angesichts einer ununterbrochenen Reihe von Meisterwerken, welche die Neuheit der melodischen Erfindung, der Adel des Ausdrucks, eine gewählte, trotz ihrer Kühnheit nie prätentiose oder gespreizte, immer wohlklingende Harmonie, — die Einführung einer bahnbrechenden Behandlung des Instrumentes, vor Allem aber der Zauber idealer Schönheit den höchsten Erscheinungen der Tonkunst ebenbürtig an die Seite stellen. Die beiden Concerte (das ältere, der Gräfin Delfine Potocka gewidmete in F-moll, war ihm besonders lieb), die eine neue Clavierschule begründenden Etuden, die zwei grossen Sonaten, die so hoch poetischen, stimmungsvollen Präludien und Nocturnen, die Scherzos, Balladen, Impromptus tragen alle den Stempel des Genies. Wenn auch die von der treuen Erinnerung an ein geliebtes Vaterland, und von der bis zum Tode ungestillten heissen Sehnsucht nach demselben inspirirten Mazurkas und Polonaisen, in ihrer nationalen Färbung, für polnische Herzen den grössten, einen unüberbotenen Reiz haben, so fanden sie doch auch in der gesammten musikalischen Welt die wärmste Anerkennung. — Ihr Werth steht in gar keinem Verhältniss zu dem engen Rahmen, in

den sie gedrängt sind. Es sind eben genial entworfene Genrebilder, in deren jedem Tacte das volle polnische Leben mit bald ritterlichen, bald schwärmerischen oder ausgelassen fröhlichen Accenten pulsirt. Stolz auf seinen Besitz feiert und liebt ihn sein Vaterland und wird ihn immer seinen grössten Söhnen zuzählen.

Wenn nun Chopin, der Componist, von allen wahren Kunstfreunden und Kennern gewürdigt und verehrt wird, so ist Chopin, der Clavierspieler, fast unbekannt geblieben, ja was noch schlimmer ist, es hat sich in dieser Hinsicht über ihn eine ganz falsche Vorstellung allgemein verbreitet. Darnach soll sein Spiel mehr das eines Träumenden als eines Wachen, ein vor lauter *pianissimo's* und *una corda's* kaum hörbares, bei schwach entwickeltem Mechanismus höchst unsicheres, mindestens undeutliches, durch ewiges *tempo rubato* bis zur gänzlichen Rhythmuslosigkeit verzerrtes gewesen sein! Dieses Vorurtheil konnte nicht anders als sehr nachtheilig auf die Wiedergabe seiner Werke, selbst von Seiten höchst befähigter Künstler, die eben sehr treu sein wollten, wirken; ist übrigens leicht zu erklären.

Chopin spielte selten und nur ungern öffentlich, das „sich produciren“ war etwas seiner Natur geradezu Widerstrebendes. Eine vieljährige Kränklichkeit und nervöse Ueberreiztheit liessen ihm im Concertsaal nicht immer die nöthige Ruhe, um den ganzen Reichthum seiner Mittel ungehindert zu entfalten. In engeren Kreisen aber spielte er selten etwas Anderes als seine kleineren Schöpfungen, hie und da Bruchstücke aus den grösseren. Da konnte wohl Chopin dem Clavierspieler nicht die allgemeine Anerkennung zu Theil werden.

Und doch besass Chopin eine höchst ausgebildete, das Instrument vollkommen beherrschende Technik. In allen Anschlagsarten war die Gleichheit seiner Tonleitern und Passagen eine unübertroffene, ja fabelhafte; unter seinen Händen brauchte das Clavier weder die Violine um ihren Bogen, noch die Blasinstrumente um den lebenden Athem zu beneiden. So wunderbar verschmolzen die Töne wie im schönsten Gesang.

Eine nicht sowohl grosse, als äusserst biegsame, echte Clavierhand ermöglichte ihm Brechungen der zerstreutesten Harmonien und weitgriffige Passagen, die er eben als etwas vor ihm nie Gewagtes in das Clavierspiel eingeführt hatte, Alles, ohne dass die mindeste Anstrengung sichtbar gewesen wäre, wie überhaupt eine wohlthuende Freiheit und Leichtigkeit sein Spiel vorzüglich charakterisirten. Dabei war der Ton, den er aus dem Instrumente zu ziehen wusste, immer, namentlich in den *Cantabiles*, riesengross, höchstens Field konnte hierin mit ihm verglichen werden.

Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung — Energie ohne Rohheit — wie er anderseits durch Zartheit seines seelenvollen Vortrages — Zartheit ohne Ziererei — den Zuhörer hinzureissen wusste. Bei aller ihm in so hohem



Grade eigenen Wärme war dieser Vortrag doch immer massvoll, keusch, ja vornehm und zuweilen selbst strenge zurückhaltend.

Leider werden bei der Richtung des heutigen Clavierspiels diese feinen Unterscheidungen, wie so manches andere einer idealen Kunstrichtung Angehörige, als ein den Fortschritt hemmendes Vorurtheil in die Rumpelkammer der „überwundenen Standpuncte“ geworfen und eine, die Leistungsfähigkeit des Instrumentes nicht berücksichtigende, die Schönheit des zu bildenden Tones nicht einmal anstrebende blosser Kraftentfaltung soll uns heute als grosser Ton, als energischer Ausdruck gelten!

Im Tempohalten war Chopin unerbittlich, und es wird Manchen überraschen zu erfahren, dass das Metronom bei ihm nicht vom Claviere kam. Selbst bei seinem so viel verleumdeten Tempo rubato spielte immer eine, die begleitende Hand streng gemessen fort, während die andere, singende, entweder unentschlossen zögernd, oder aber wie in leidenschaftlicher Rede mit einer gewissen ungeduldigen Heftigkeit früher einfallend und bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln frei machte.

Obwohl Chopin zumeist seine eigenen Compositionen spielte, so beherrschte sein eben so reiches wie treues Gedächtniss alles Grosse und Schöne der Clavierliteratur: vor Allem Bach, und es ist schwer zu sagen, ob er Diesen oder Mozart mehr liebte. Hier war er in der Execution unerreicht gross. Mit dem kleinen G-dur-Trio von Mozart (im Verein mit den Herren Alard und Franchomme) bezauberte er förmlich das blasirte Pariser Publicum in einem seiner letzten Concerte. Natürlich war Beethoven seinem Herzen eben so nah. Mit grosser Vorliebe spielte er C. M. v. Weber's Werke, namentlich das Concertstück, die Sonaten E-moll, As-dur, Hummel's Fantasie, Septett, Concerte, Field's As-dur-Concert und Nocturnen, zu denen er die reizendsten Verzierungen improvisirte. Von Virtuosenmusik jeglichen Calibers, die eben in seiner Zeit Alles so fürchterlich überwucherte, habe ich und schwerlich auch jemand Anderer je Etwas auf seinem Pulte gesehen. Er benutzte nur höchst selten die ihm gebotene, ja sich aufdrängende Gelegenheit sie im Concertsaale zu hören, war dagegen ein enthusiastischer Stammgast der Habeneck'schen Société de Concerts und der Alard-Franchomme'schen Streichquartette.

Es dürfte wohl für manchen Leser von Interesse sein, hier etwas über Chopin den Lehrer zu erfahren, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen.

Weit entfernt, die Lehrertätigkeit, der er sich in seiner künstlerischen Stellung und bei seinen gesellschaftlichen Verbindungen in Paris nicht leicht entziehen konnte, als eine schwere Last anzusehen, widmete ihr Chopin mit wahrer Lust täglich durch mehrere Stunden alle seine Kräfte. Freilich stellte er an das Talent und den Fleiss des Schülers grosse Ansprüche. Da setzte

es oft „de leçons orageuses“ ab, wie sie im Schulidiom hiessen, und manches schöne Auge verliess thränenbeuchtet den hohen Altar der Cité d'Orléans, rue St. Lazare, ohne darum je dem innigstgeliebten Meister den mindesten Groll nachzutragen. War doch die Strenge, welcher nicht so leicht Etwas genügte, die fieberhafte Heftigkeit, mit welcher der Meister seine Jünger zu seinem Standpuncte emporzuheben strebte, das Nichtablassen von der Wiederholung einer Stelle, bis sie verstanden ward, eine Bürgschaft, dass ihm der Fortschritt des Schülers am Herzen lag. Ein heiliger Kunsteifer durchglühte ihn da, jedes Wort von seinen Lippen war anregend und begeisternd. Oft dauerten einzelne Lectionen buchstäblich mehrere Stunden hintereinander, bis die Ermattung Meister und Schüler überwältigte.

Woran Chopin am Anfange des Unterrichts am meisten lag, war, den Schüler von aller Steifheit und convulsivischen, krampfhaften Bewegung der Hand frei zu machen, und ihm so die erste Bedingung eines schönen Spiels, die „souplesse“ (Geschmeidigkeit), und mit ihr die Unabhängigkeit der Finger zu geben. Unermüdlich lehrte er, dass die bezüglichen Uebungen keine bloss mechanischen seien, sondern die Intelligenz und den ganzen Willen des Schülers in Anspruch nehmen, daher ein zwanzig- und vierzigmaliges gedankenloses Wiederholen (bis zur Stunde noch das gepriesene Arcanum so vieler Schulen) gar nicht fördere, geschweige denn ein Ueben während dessen man nach Kalkbrenner's Rath sich gleichzeitig mit irgend einer Lectüre beschäftigen könne (!). Sehr eingehend behandelte er die verschiedenen Anschlagsarten, besonders das tonvolle Legato.

Als gymnastische Hilfsmittel empfahl er das Ein- und Auswärtsbiegen des Handgelenks, den wiederholten Handgelenksanschlag, das Spannen der Finger, alles Das jedoch mit der ernstesten Warnung vor Ermüdung. Die Tonleitern liess er mit grossem Ton, möglichst gebunden, sehr langsam und nur stufenweise zum schnelleren Tempo fortschreitend, mit metronomischer Gleichheit spielen. Das Untersetzen des Daumens und das Uebersetzen über denselben sollte ein entsprechendes Einwärtshalten der Hand erleichtern. Die Tonleitern mit vielen schwarzen Tasten (H-dur, Fis-dur, Des-dur) kamen zuerst zum Studium, und zuletzt als die schwerste C-dur. In derselben Reihenfolge nahm er Clementi's Préludes und Exercices vor, ein Werk, welches er wegen seiner Nützlichkeit sehr hoch schätzte. Nach Chopin beruhte die Gleichheit der Tonleitern (auch der Arpeggien) nicht allein auf der durch Fünffinger-Uebungen zu erzielenden möglichst gleichen Kräftigung aller Finger und einem beim Uebersetzen und Untersetzen ganz ungehinderten Daumen, als vielmehr auf einer, bei vollkommen und immer frei herabhängendem Ellbogen, nicht schrittweise, sondern stetig gleichmässig fliessenden Seitwärtsbewegung der Hand, welche er durch das Glissando über die Tastatur anschaulich zu machen suchte. Von Studienwerken gab



erhierauf eine Auswahl aus Cramer's Etuden, Clementi's Gradus ad parnassum, die ihm sehr sympathischen Stylstudien zur höheren Vollendung von Moscheles, Sebastian Bach's Suiten und einzelne Fugen aus dem wohltemperirten Clavier.

Gewissermassen zählten Field's und seine eigenen Nocturnen auch zu den Etudenwerken, denn an ihnen sollte der Schüler theils durch Auffassung seiner Erklärungen, theils durch Anschauung und Nachahmung (er spielte sie dem Schüler unverdrossen vor) den schönen gebundenen Gesangston und das Legato erkennen, lieben und ausführen lernen. Bei Doppelgriffen und Accorden verlangte er strengstens gleichzeitigen Anschlag, die Brechung war nur gestattet, wo sie der Componist selbst anzeigt; Triller, die er meist mit der oberen Hilfsnote anfangen liess, mussten weniger schnell, als mit grosser Gleichheit geschlagen werden; die Trillerendigung ruhig und ohne Ueberstürzung.

Für den Doppelschlag (gruppetto), die Appoggiatur, empfahl er die grossen italienischen Sänger als Muster, Octaven liess er zwar aus dem Handgelenk spielen, doch durften sie dadurch nicht an Tonfülle verlieren. Erst bedeutend vorgerückteren Schülern wurden seine Etuden Op. 10 und Op. 25 vorgelegt.

Von Stücken kamen in sorgfältig nach der Schwierigkeit berechneten Reihenfolge auf's Pult: Concerte und Sonaten von Clementi, Mozart, Bach, Haendel, Scarlatti, Dussek, Field, Hummel, Ries, Beethoven, dann Weber, Moscheles, Mendelssohn, Hiller, Schumann und seine eigenen Werke. Hier war es vor Allem das richtige Phrasiren, worauf Chopin die grösste Aufmerksamkeit richtete. Ueber falsches Phrasiren wiederholte er oft die treffende Bemerkung, es komme ihm vor, als recitire Jemand in einer Sprache ohne sie zu kennen, eine mühevoll dem Gedächtnisse eingeprägte Rede, wobei der Vortragende nicht nur die natürliche Quantität der Silben nicht beachte, sondern wohl gar mitten in einem Worte einen Haltepunkt mache. Der falsch phrasirende Pseudo-Musiker gebe in ähnlicher Weise zu erkennen, dass die Musik nicht seine Muttersprache, sondern etwas ihm Fremdes, Unverständliches sei, und müsse, wie jener Declamator, ganz darauf verzichten, mit seinem Vortrage irgend welche Wirkung auf den Zuhörer zu erzielen. Im Notiren des Fingersatzes, besonders des ihm eigenthümlichen, war Chopin nicht sparsam. Hier verdankt ihm das Clavierspiel grosse Neuerungen, die ihrer Zweckmässigkeit halber sich bald einbürgerten, trotzdem Anfangs Autoritäten, wie Kalkbrenner, darüber sich förmlich entsetzten. So benutzte Chopin anstandslos den ersten Finger auf den schwarzen Tasten, untersetzte ihn, freilich mit ausgesprochener Einwärtshaltung des Handgelenks, selbst unter den fünften Finger, wenn

Dies die Ausführung erleichtern, ihr mehr Ruhe und Gleichheit verleihen konnte. Mit einem und demselben Finger nahm er oft zwei auf einander folgende Tasten (und Das nicht nur im Herabgleiten von einer schwarzen auf die nächste weisse) ohne dass die mindeste Unterbrechung der Tonfolge zu merken sein durfte. Das Uebersetzen der längeren Finger über einander, ohne Zuhilfenahme des Daumens (siehe Etude No. 2 Op. 10) wandte er häufig an und nicht nur in Stellen, wo etwa der eine Taste festhaltende erste Finger es unumgänglich nöthig machte. Der darauf sich gründende Fingersatz der chromatischen Terzen (wie er ihn in der Etude No. 5 Op. 25 aufgezeichnet) bietet in viel höherem Grade als der vor ihm gebräuchliche die Möglichkeit des schönsten Legatos im schnellsten Tempo und bei völlig ruhiger Hand. Im Nuanciren hielt er strenge zu einem wirklich stufenweisen Zu- und Abnehmen der Tonstärke an. Ueber die Declamation, über den Vortrag im Allgemeinen gab er den Schülern unschätzbare und sinnreiche Lehren und Winke, wirkte aber gewiss viel sicherer, indem er nicht nur einzelne Stellen, sondern ganze Tonstücke wiederholt vorspielte, und Das mit einer Gewissenhaftigkeit, einer Begeisterung, wie ihn wohl schwerlich Jemand im Concertsaale zu hören Gelegenheit hatte. Oftmals verging die ganze Unterrichtsstunde, ohne dass der Schüler mehr als einige Tacte gespielt hätte, während Chopin ihn unterbrechend und verbessernd an einem Pleyel'schen Pianino (der Schüler spielte immer an einem ausgezeichneten Concert-Claviere, und es ward ihm zur Pflicht, nur auf vorzüglichsten Instrumenten zu üben) ihm das lebenswarme Ideal der höchsten Schönheit zur Bewunderung und Nacheiferung bot. Man darf ohne Uebertreibung behaupten, dass nur die Schüler Chopin, den Clavierspieler, in seiner ganzen unerreichten Höhe kannten.

Angelegentlichst empfahl Chopin das Ensemble-Spiel, die Pflege der besten Kammermusik — aber nur im Vereine mit hochgebildeten Musikern. Wer keine solche Gelegenheit fand, sollte lieber in vierhändigem Spiel einen Ersatz dafür suchen.

Eben so eindringlich rieth er seinen Schülern das möglichst frühzeitige Vornehmen gründlicher theoretischer Studien, und seiner gütigen Verwendung verdankten es die meisten, wenn sein Freund Herr Henri Reber (seither Professor am Conservatorium in Paris), den er als Theoretiker wie als Componisten gleich hoch verehrte, die Leitung derselben übernahm. In allen Lebenslagen stand den Schülern das grosse Herz des Meisters offen. Ein theilnehmender, väterlicher Freund, begeisterte er sie zu unablässigem Streben, freute sich herzlich an jedem Fortschritt, hatte für die Wankenden und Kleinmüthigen immer ein ermuthigendes Wort.

Lemberg, September 1879.

Carl Mikuli.





# BAND 12. VARIATIONEN.

## LA CI DAREM LA MANO. (Mit Orchesterbegleitung.)

Introduction.  
Largo.

Thema.  
Allegretto.

Op. 2.

B dur.

Seite 2.

Introduction.  
Allegro maestoso.

BRILLANTE VARIATIONEN.

Thema (Ronde de Ludovic.)  
Allegro moderato.

Op. 12.

B dur.

Seite 20.

Introduction.  
A capriccio.

VARIATIONEN.  
über ein deutsches Thema.  
(Aus dem Nachlasse.)

E dur.

Seite 36.

VARIATION aus dem „HEXAMERON.“  
Concertstück für Pianoforte  
von  
Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny und Chopin.

Largo.

F. Chopin.

E dur.

Seite 44.



TITUS WOJCIECHOWSKI gowidnet.

## Là ci darem la mano.

(Mit Orchesterbegleitung.)

## INTRODUCTION.

F. Chopin Op. 2.

Largo. (M. ♩ = 63.)

*Vell.*  
*p*

*pp*  
*p*  
*con 8va*  
*ben marcato*  
*Leg.*

*leggier.*  
*pp cresc.*  
*ten.*  
*f*

*legato assai*  
*cresc.*  
*espress.*  
*p*  
*sempre legato e ten.*

*loco*  
*pp*  
*legatiss. e dim. mezza voce*  
*f*



First system of musical notation, piano part. It features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation, piano part. It features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation, piano part. It features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata. Dynamics include *p*, *legger.*, *f*, *con forza*, and *dim.*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation, piano part. It features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata. Dynamics include *p*, *pp*, *rallen.*, *smor.*, and *poco più mosso. (♩=80.)*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of musical notation, piano part. It features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata. Dynamics include *f*, *risoluto*, *f*, and *p*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



120

8

*f*

*staccato*

*ten*

*p*

*Ad.*

*Ad.*

8

*f*

*dim.*

*Ad.*

*energico*

*f*

*sempre legato*

*f*

*sempre ben marcato*

*f*

*cresc.*

*f*

8

*ff*

*dim.*

*ppalando*

*Ad.*



5

*pp*

*basso legato*

*poco*

*a*

*poco*

*cre*

*Red.*

*Flauto*

*Red.*

*scen*

*do*

*dim.*

*leggeriss.*

*p*

*Red.*

*cre*

*scen*

*do*

*dimi*

*nu*

*en*

*do*



8 6 *delicato* 8

*dim.* *tr* 10 12 4

Ped. \* Ped. \*

8 *loco* 8

*dim.* *tr* 10 12

Ped. \* Ped. \*

8

*staccato leggero e sempre più piano*  
*accelerando*

Ped. \* Ped. \*

8

*poco a poco*

\* Ped. \*

8

*calan - do ppp sf*

*con forza e prestissimo*

M.S.



# THEMA.

Allegretto. (♩ = 58.)

semplice

mezza voce



**Brillante.**

**1<sup>te</sup> VAR.**

*marcato* *m.v.* *sempre legato* *cre -* *seen* *do*

*loco* *dim.* *sf* *ten. legato*

*cre -* *seen* *do*

*2.* *cre -* *seen* *do*

*fz*



First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves. Fingerings: 5 4 1, 4 2, 5 4 1, 5 4 1. Dynamics: Ped., \* Ped., \* Ped., \*. Crescendo: *cresc.* in measure 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Fingerings: 1 2 1, 2 1 2 1. Dynamics: *f*, Ped., \*. Crescendo: *cresc.* in measure 6.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Dynamics: Ped., \*, Ped., \*, *dim.*, *f*, Ped., \*, *cresc.* in measure 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. Fingerings: 5 3 2, 5 3 2, 5 3 2. Dynamics: Ped., \*, Ped., \*, *f*, Ped., \*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Section: **TUTTI.** Dynamics: *f*, *p*, *dolce*, *f*. Instruments: Fl., Cl.



Veloce ma accuratamente. ♩ = 92.

2<sup>te</sup> VAR.

The musical score is for a second variation, marked 'Veloce ma accuratamente' with a tempo of ♩ = 92. It is written in 2/4 time and consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (3, 5, 4, 4, 5, 4, 3) and a 'segue' marking. The second system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic, with a 'poco' marking. The third system includes a 'poco crescen - do' marking and a 'dimi - nu - en - do' marking. The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'cresc.' marking. The score is written for a single melodic line with a bass line, and it includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

\* On se sert de cette basse en jouant sans accompagnement.  
En ce cas la main droite joue la partie supérieure.

5355, 5356.

Dieses Basses bedient man sich, wenn man ohne Begleitung spielt.  
Die rechte Hand spiele da die Oberstimme.



First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a treble and bass clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The first staff has lyrics "ere" and "seen" under it. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a treble and bass clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The first staff has lyrics "do" and "ere" under it. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *f* (forte). There are fingerings (1-5) and slurs over the notes.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a treble and bass clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The first staff has lyrics "seen" and "do" under it. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). There are fingerings (1-5) and slurs over the notes.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a treble and bass clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The first staff has lyrics "ere" and "do" under it. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo). There are fingerings (1-5) and slurs over the notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



First system of musical notation. The vocal line (treble clef) has the lyrics "mi - en - do" under a long slur. The piano accompaniment (grand staff) features a complex texture with many sixteenth notes. The left hand includes a "Led." marking and fingerings 1, 2, 1, 2, 4, 2, 3. The right hand has a "p" (piano) marking. The bottom staff has a single note with a "1" and a flower-like symbol.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with dense sixteenth-note patterns. The middle staff has a "cresc." (crescendo) marking. The right hand of the grand staff has a "f" (forte) marking and another "cresc." marking. The bottom staff continues with block chords and single notes.

Third system of musical notation. The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity. The middle staff has a "cresc." marking. The right hand of the grand staff has a "f" marking. The bottom staff continues with block chords and single notes.

Fourth system of musical notation, starting with the instruction "TUTTI." in bold. The piano accompaniment continues. The middle staff has a "Cl." (Clarinet) marking. The right hand of the grand staff has a "Fl." (Flute) marking. The bottom staff continues with block chords and single notes.



(♩ = 63.) *sempre sostenuto*

**3<sup>te</sup> VAR.**

*preciso*

*tr*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*p*

*1.*

*2.*

*f*

*p*

*f*

*f*

*ben marcato*

*cresc.*

*tr*

*f*

*4 1*

5355. 5356.



Musical score for piano and orchestra, measures 1-12. The score is in 2/4 time and features complex piano textures with trills and rapid passages. The orchestra includes woodwinds and strings. Dynamics range from fortissimo (*f*) to piano (*p*).

Measures 1-4: *f*, *legatiss. e cresc.*  
 Measures 5-8: *f tr*, *cresc.*  
 Measures 9-12: *f*, *dim.*

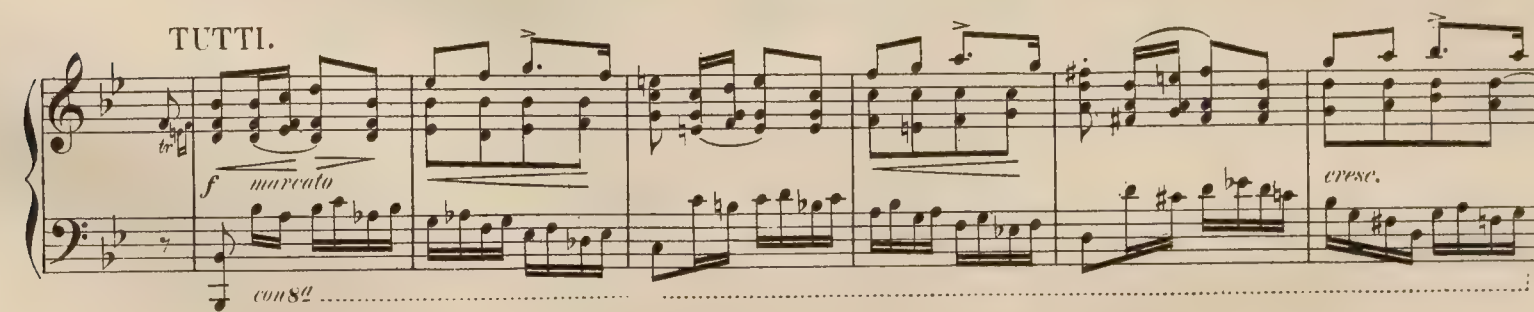
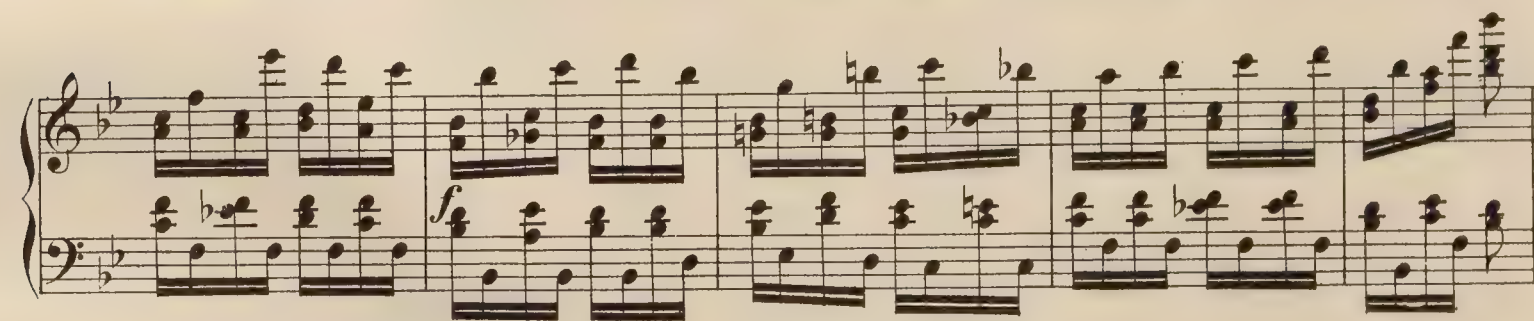
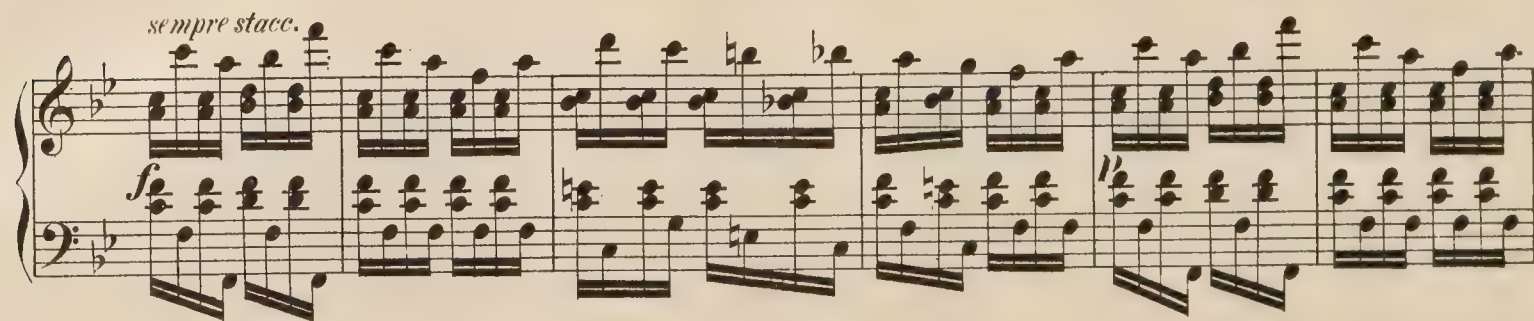
TUPPI.  
 Fag. *p*, Cor. *f*

Con bravura. (♩ = 92.)

Musical score for piano and orchestra, measures 13-20. The piano part is marked "4te VAR." and "sempre stacc. e forte". The orchestra continues with woodwinds and strings. The tempo is marked "Con bravura. (♩ = 92.)".

4te VAR. *sempre stacc. e forte*







**5<sup>te</sup> VAR.**

*Adagio. (♩ = 69.)*  
*con espressione*

*ff* *f* *p* *pp* *ff* *con forza* *risoluto*

*Timp.* *pp* *pp* *ppp* *espress.*

*Cantabile e molto legato*

*1.* *pesante*

*2.*

*8* *132*

*Tr.* *8* *1 4 3 2* *1 4 15*

*ff* *f* *p* *pp* *ff* *con forza* *risoluto*

*Timp.* *pp* *pp* *ppp* *espress.*

*Cantabile e molto legato*

*1.* *pesante*

*2.*

*8* *132*

*Tr.* *8* *1 4 3 2* *1 4 15*



First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *cresc.*, *p*. Markings: *tenuto*, *Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *cresc.*, *dim.*. Markings: *legatiss.*, *Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*. Markings: *stretto e con forza*, *tr*, *Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *p*. Markings: *Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *p*, *pp*. Markings: *Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*, *\*Leg.*.



**TUTTI.**

*f* *cresc.*

*Cello.*

First system of the musical score for 'The Merry Widow' waltz. The score is in 3/4 time and begins with a piano introduction marked 'cresc.' and 'f'. The right hand features a melodic line with trills and grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a 'Ped.' marking and a decorative flourish.



This page contains five systems of musical notation, each with a piano (piano) part and a voice part. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part is written in the left hand, and the voice part is written in the right hand. The systems are as follows:

- System 1:** The piano part features a series of chords and arpeggios, with fingerings 1-2-3, 4-5, 3-2-1, and 4-3-2-1. The voice part has a melodic line with a trill and a fermata. Dynamics include *f* and *stacc.*
- System 2:** The piano part continues with arpeggiated figures. The voice part has a melodic line with a fermata. Dynamics include *f* and *legato*.
- System 3:** The piano part features a series of chords and arpeggios, with fingerings 1-2-3, 4-5, 3-2-1, and 4-3-2-1. The voice part has a melodic line with a fermata. Dynamics include *ten.* and *cresc.*
- System 4:** The piano part features a series of chords and arpeggios, with fingerings 1-2-3, 4-5, 3-2-1, and 4-3-2-1. The voice part has a melodic line with a fermata. Dynamics include *p molto legato cre* and *- scen -*.
- System 5:** The piano part features a series of chords and arpeggios, with fingerings 1-2-3, 4-5, 3-2-1, and 4-3-2-1. The voice part has a melodic line with a fermata. Dynamics include *f* and *com.*



*llegiero*

*f* Ped. \*

*cresc.* Ped. \* *f* \*

*dim.* *f* *cresc.* Ped. \*

*f legato*

*f* *cresc.* Ped. \*

*f* *dim.*

*f* *dim.* Ped. \*

5355.5356.



First system of musical notation, measures 1-4. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The right hand has a melodic line with fingerings 1 4 3, 2 1 4, 5 2 1, 4 5, 1 2 1. The left hand has a bass line with fingerings 4 5, 3 5, 3 5. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with a piano introduction. The right hand has a melodic line with fingerings 1 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1. The left hand has a bass line with fingerings 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5. Dynamics include *f*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *dim.*. Pedal points are marked with *Ped.* and asterisks in measures 6, 7, and 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music continues with a piano introduction. The right hand has a melodic line with fingerings 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1. The left hand has a bass line with fingerings 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5. Dynamics include *p*, *cresc.*, *scen.*, and *do*. Pedal points are marked with *Ped.* and asterisks in measures 9, 10, 11, and 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music continues with a piano introduction. The right hand has a melodic line with fingerings 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1. The left hand has a bass line with fingerings 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. Pedal points are marked with *Ped.* and asterisks in measures 13, 14, 15, and 16.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music continues with a piano introduction. The right hand has a melodic line with fingerings 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1. The left hand has a bass line with fingerings 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5. Dynamics include *f*, *dim.*, and *cresc.*. Pedal points are marked with *Ped.* and asterisks in measures 17, 18, 19, and 20.



A musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. The score is written for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and *sf* (sforzando). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is presented on a single page with a decorative border.

The first system of the musical score for 'The Song of the Larks' features a piano introduction. The piano part is in 8/8 time, marked with a 'V' and a 'p' (piano). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score includes a 'TUTTI.' marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. The piano part is followed by a section for the Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.), marked with a 'p' (piano) and a 'Cresc.' (crescendo) marking. The Clarinet part is in 8/8 time, marked with a 'V' and a 'p' (piano). The Bassoon part is in 8/8 time, marked with a 'V' and a 'p' (piano). The score includes a 'Cresc.' marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. The piano part is followed by a section for the Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.), marked with a 'p' (piano) and a 'Cresc.' (crescendo) marking. The Clarinet part is in 8/8 time, marked with a 'V' and a 'p' (piano). The Bassoon part is in 8/8 time, marked with a 'V' and a 'p' (piano). The score includes a 'Cresc.' marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic.

*sempre legato*

*f* *p*

*sempre ben marcato*

*Ped.*

\*

5355. 5356.



*m.d.*  
*f*  
*p*  
*ped.*

*m.g.*  
*f*  
*ped.*

*m.d.*  
*sf*  
*sempre legato*  
*energico*  
*ped.*

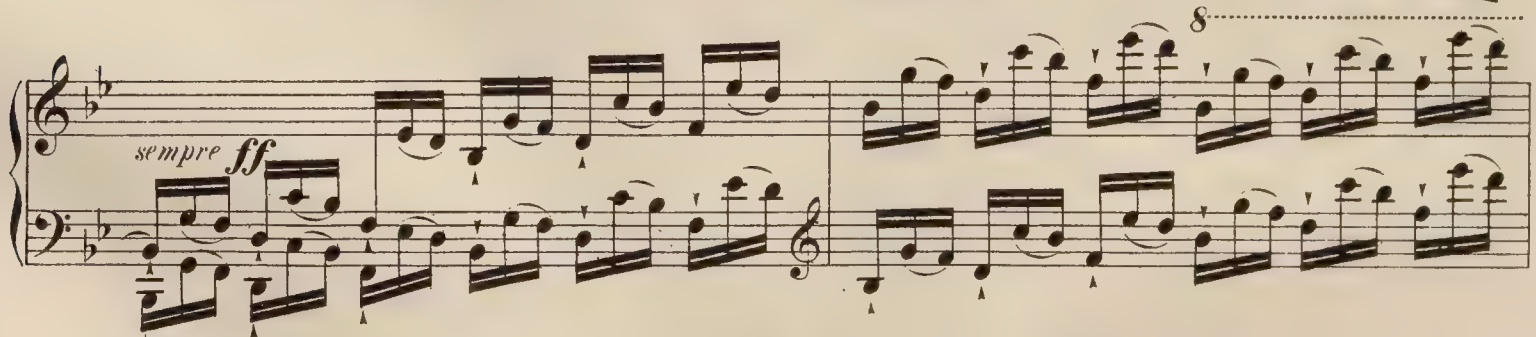
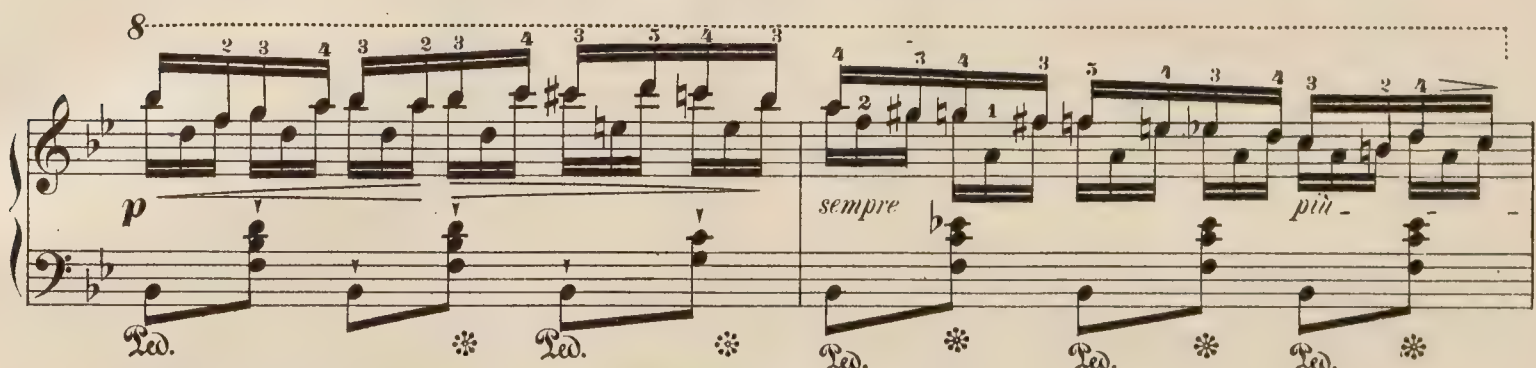
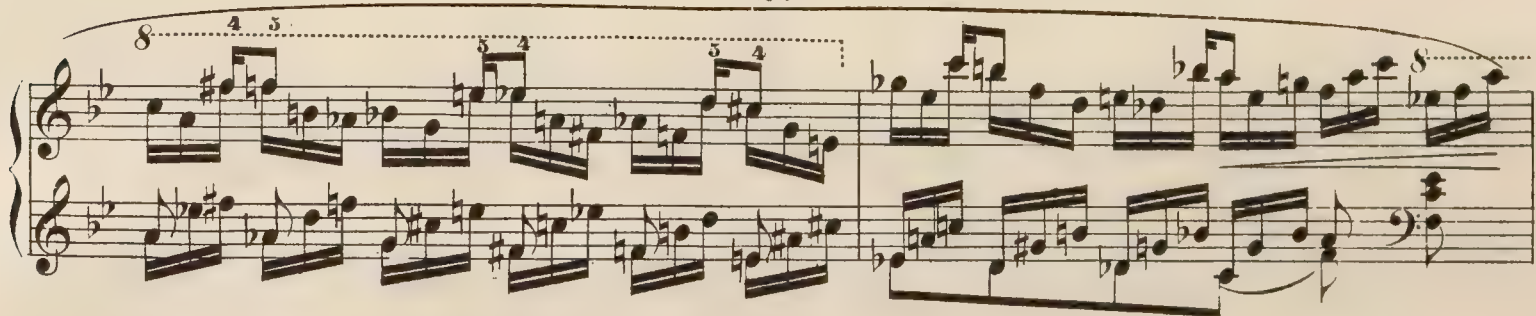
*cre -*  
*scen -*  
*do*  
*ped.*

*ff*  
*con forza*  
*cl.*  
*Fag.*  
*ped.*











EMMA HORSFORD gewidmet.

**BRILLANTE VARIATIONEN.****Introduction.****Allegro maestoso.** ♩ = 118.

F. Chopin Op. 12.

*risoluto sf*

*con forza*

*cresc.*

*p*

*dolce*

*legato*

♩ = 118.

5355. 5357.



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a melody with various ornaments, including grace notes and slurs, and is marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melody in the treble staff and includes a 'Ped.' (pedal) instruction with a 1/4 note rhythm. The score concludes with a double bar line and a decorative asterisk.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, featuring a melody with many triplets and slurs. The voice part is in the upper register, featuring a melody with many slurs and ties. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The first measure contains a piano introduction with a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat). The second measure contains the first line of the piano melody. The third measure contains the second line of the piano melody. The score is written on a single page with a decorative border.

3  
Lied.



## Thema.

## Ronde de Ludovic.

Allegro moderato.

Musical score for "Thema. Allegro moderato. Ronde de Ludovic." in 6/8 time, featuring piano and bass staves with various musical notations and fingerings.

The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat).

Key markings and dynamics include:
 

- pp* (pianissimo) and *dolce* (sweetly) in the first system.
- legato* (smoothly) in the second system.
- cresc.* (crescendo) in the third system.
- f* (forte) in the third system.
- riten.* (ritardando) in the fourth system.
- f* (forte) in the fourth system.
- ff* (fortissimo) in the fifth system.
- p* (piano) in the fifth system.
- legato* (smoothly) in the fifth system.

Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score concludes with a double bar line and the tempo marking "Allegro moderato." repeated.

At the bottom of the page, there are markings: "5335. 5357." and "Ad." (Ad libitum) with asterisks.



59

1 5 5 3 4 3 2 1 4 2 4 1 3 1 5 2 4 1 1 3 2 2 5 1

Lead. \* Lead. \* Lead. 5/4 \*

[illegible]

*cresc.* *rf* *riten.* *p*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

The image shows the first system of the piano part of Liszt's 'L'Espresso'. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef is highly chromatic, with many accidentals. Above the staff, there are numerous fingerings indicated by numbers 1 through 5. Dynamic markings include 'p' (piano), 'poco' (poco), and 'cresc.' (crescendo). The bass line is simpler, with fewer notes and some rests. The overall style is characteristic of Liszt's virtuosic piano music.

8

*cresc.*

*p*

*leggerissimo*

*riten.*

*Lied.*

\*



Scherzo.  $\text{♩} = 66$ .

*pp*  
*dim e riten.*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*poco stretto*  
*dim. riten.*  
*dolcissimo*  
*riten.*  
*pp*  
*rall.*

\*Led. \*Led. \*



Lento.  $\text{♩} = 43$ .

*con anima*

*Legato* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

*3 riten.* *leggerissimo* 8

*leggerissimo* 8

*dolciss.* *poco cresc.*

*riten.* *rall.* *delicatiss.*

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

*Leg.* \* *Leg.* \*



This image shows a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a tempo marking 'a tempo' and a finger number '2'. The bass staff has a 'Ped.' (pedal) marking. The second system continues the piece, with a 'cresc.' (crescendo) marking in the treble staff. The third system features a more complex melodic line in the treble staff, with a 'f' (forte) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings, indicating a technically demanding piece.

The first system of the musical score for 'Lied des Kindes' is shown. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody is written in a simple, child-like style with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. It contains a few notes, including a whole note chord. Performance markings include 'rall.' above the treble staff, 'sempre dim.' below the treble staff, and 'pp' below the bass staff. The system ends with a double bar line and a small asterisk.

Scherzo vivace.  $\text{♩} = 88.$

The musical score is for a Scherzo in B-flat major, Op. 10, No. 3 by Frédéric Chopin. It is in 3/4 time and marked 'Scherzo vivace' with a tempo of quarter note = 88. The score is written for piano (pp) and includes various ornaments and fingerings. The piece is 32 measures long. The notation includes a treble and bass staff with various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is indicated by a quarter note followed by '= 88.' The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score includes various ornaments and fingerings, such as 'Ped.\*' and 'Ped.\*' markings. The piece is a short, lively work, typical of Chopin's Scherzos.



*delicatiss. poco rall.*  
*a tempo dolciss.*  
*ff*  
*p*  
*f*  
*dolce*  
*cresc.*  
*leggiere*  
*f*  
*cresc.*

Musical notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *delicatiss.*, *poco rall.*, *a tempo dolciss.*, *ff*, *p*, *f*, *dolce*, *cresc.*, and *leggiere*. The page is numbered 33 at the top center.



*scherz.* *f* *cresc.*

*f* *decresc.*

*leggiere* *f* *p*

*f* *con fuoco*

*cresc.*

*5355* *5357*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked with a variety of dynamics including *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *decresc.* (decrescendo). Performance instructions include *scherz.* (scherzo), *leggiere* (light), and *con fuoco* (with fire). The score is numbered 34 at the top. The bottom of the page features the numbers 5355 and 5357, likely indicating page numbers or measures.



35

*ff*

*sempre*

*-più*

Ped. \*

*animato*

*cresc.*

Ped. \*

*veloce*

*rf*

*cresc.*

*f*

*dim.*

Ped.

*riten.*

*f*

*cresc.*

Ped. \*

*ff*

Ped. \*

*ff*

Ped.



# Variationen über ein deutsches Thema.

(Aus dem Nachlass.)

INTRODUCTION.  
A capriccio.

F. Chopin.

*f* legato e brillante *dim.*

*sostenuto* *p* *ff* *fveloce* *dim.*

*leggier.* *legato*

*leggierissimo sempre legato* *p*

*pp e poco rall.* *p e legato*

5355. 5358.



*delicato*

*pp*

*diminuendo e rallentando*

THEMA.  
Andantino. (♩ = 54.)

*p semplice senza ornamenti*

*delicato*

*Ped. \**



**Elegantamente.** ( $\phi = 80.$ )

10



VAR. II.  
Scherzando. ( $\text{♩} = 72.$ )

The musical score is written for piano and bass. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Scherzando' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is organized into five systems, each containing a piano (treble) and bass (bass) staff.

- System 1:** The piano staff starts with a half note chord (F#4, C#5) followed by a series of eighth notes. The bass staff has a half note chord (F#2, C#3). Dynamics include *fz*, *p*, *fz*, *p*, *f*, and *dim.*.
- System 2:** Features a first ending (1.) and a second ending (2.). The piano staff has a half note chord (F#4, C#5) followed by eighth notes. The bass staff has a half note chord (F#2, C#3). Dynamics include *f* and *p*.
- System 3:** Includes performance markings 'Ped.' and '\*'. The piano staff has a half note chord (F#4, C#5) followed by eighth notes. The bass staff has a half note chord (F#2, C#3). Dynamics include *f* and *pp*.
- System 4:** Features a first ending (1.) and a second ending (2.). The piano staff has a half note chord (F#4, C#5) followed by eighth notes. The bass staff has a half note chord (F#2, C#3). Dynamics include *p*, *fz*, *p*, *f*, and *dim.*.
- System 5:** The final system, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.). The piano staff has a half note chord (F#4, C#5) followed by eighth notes. The bass staff has a half note chord (F#2, C#3). Dynamics include *f* and *pp*.



[illegible]



## VAR. IV.

(♩ = 63.)

*p* *espressivo* *sempre* *sostenuto* *legatiss.* *pesante*

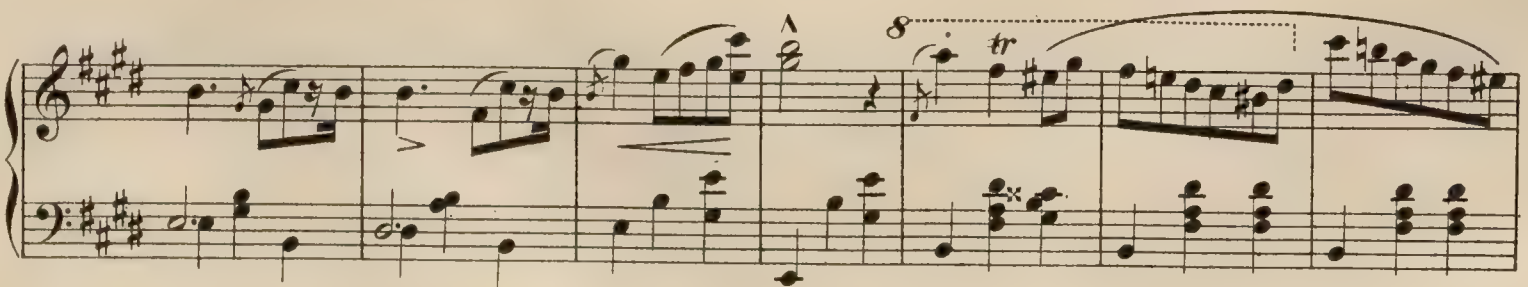
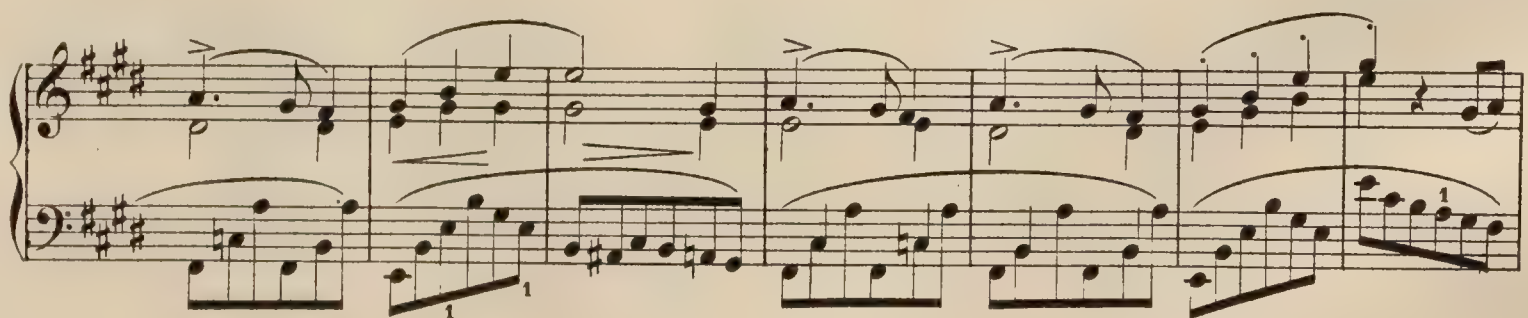
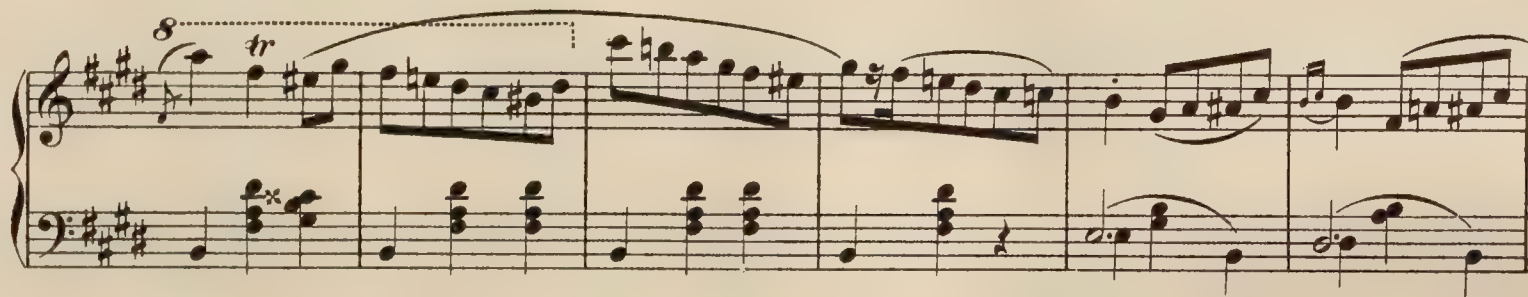
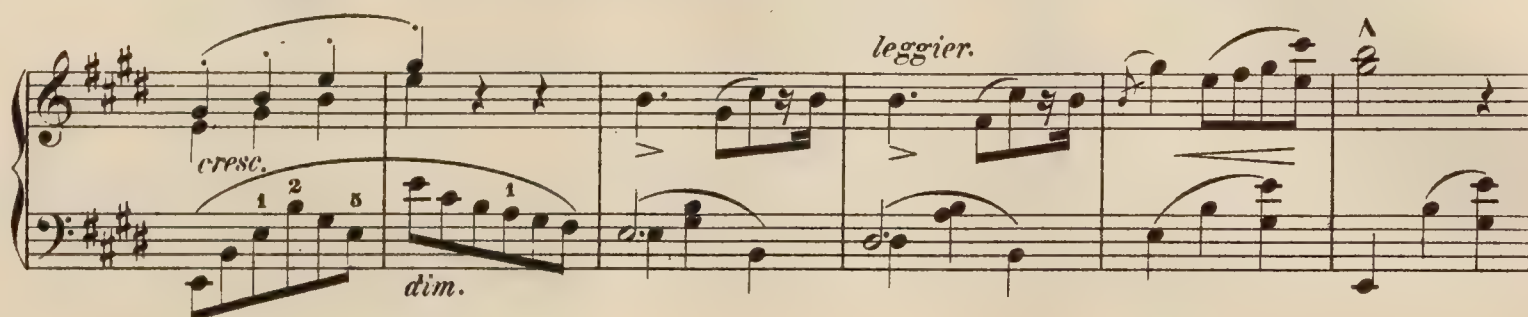
*espress.* *tenuto* *cresc.* *f* *pesante* *pesante*

*sempre sostenuto* *p* *pesante f* *smorz.* *pp* *attacca.*

## Tempo di Valsa. (♩. 72.)

*plegg.* *f* *brillante* *dim.* *p*







First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 2, 3, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 5, 1, 2, 1, 5, 3, 2, 5, 4, 2, 1). The bass staff provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

Second system of musical notation. The treble staff begins with *f elegant.*, followed by *dim.*, and then *f risoluto*. The bass staff includes *Ped.* markings and a *marcato* instruction. A trill (*tr*) is marked in the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff includes *cresc.*, *f*, *dim.*, and *poco più animato*. The bass staff includes *Ped.* markings.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes *f cresc.*, *dim.*, and *p*. The bass staff includes *Ped.* markings.

Fifth system of musical notation. The treble staff includes *il canto ben marcato*, *poco a poco*, and *cresc.*. The bass staff includes *Ped.* markings.

Sixth system of musical notation. The treble staff includes *ff*, *legato*, and *ff*. The bass staff includes *Ped.* markings.



# Variation aus dem „Hexameron“

Concertstück für Pianoforte

von

Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny und Chopin.

Largo.

F. Chopin.

Var. VI.

*sotto voce*

*m. d.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.



First system of musical notation. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The bass clef staff begins with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The system concludes with a *ff* dynamic marking and a series of chords in the right hand.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a series of chords, while the bass clef staff plays a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff is marked *radolcendo* and contains a series of chords. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a *pp* dynamic marking and a measure marked with the number 51.

Fourth system of musical notation. Both staves feature flowing eighth-note passages. The system is punctuated by several measures marked with an asterisk and the word *Ped.*

Fifth system of musical notation. The system concludes with a final chord in the right hand and a series of chords in the left hand, some marked with an asterisk and *Ped.*











